

VYSOKÉ UČENÍ TECHNICKÉ V BRNĚ
BRNO UNIVERSITY OF TECHNOLOGY

FAKULTA VÝTVARNÝCH UMĚNÍ
FAKULTY OF FINE ARTS

VÝTVARNÁ TVORBA
FINE ART PRACTISE

ATELIÉR SOCHAŘSTVÍ 2
STUDIO SCULPTING 2

BUNKER KUNST
BUNKER KUNST

DOKUMENTACE DIPLOMOVÉ PRÁCE

DIPLOMA THESIS DOCUMENTATION

AUTOR PRÁCE
AUTHOR

Bc. ONDŘEJ BĚLICA

VEDOUCÍ PRÁCE
SUPERVISOR

prof. akad.soch. JAN AMBRŮZ

OPONENT PRÁCE
OPPONENT

prof. MAGDALENA JETELOVÁ

BRNO 2017

DOKUMENTACE VŠKP

OBSAH:

OBRAZOVÁ ČÁST **s. 4 – 10**

TEXTOVÁ ČÁST:

- **BUNKER KUNST** **s. 11**
- **MANIFEST** **s. 12**
- **BUNKER ARCHEOLOGY** **s. 13**
- **KONTEXTUALIZACE DÍLA** **s. 14 – 21**

OBRAZOVÁ ČÁST



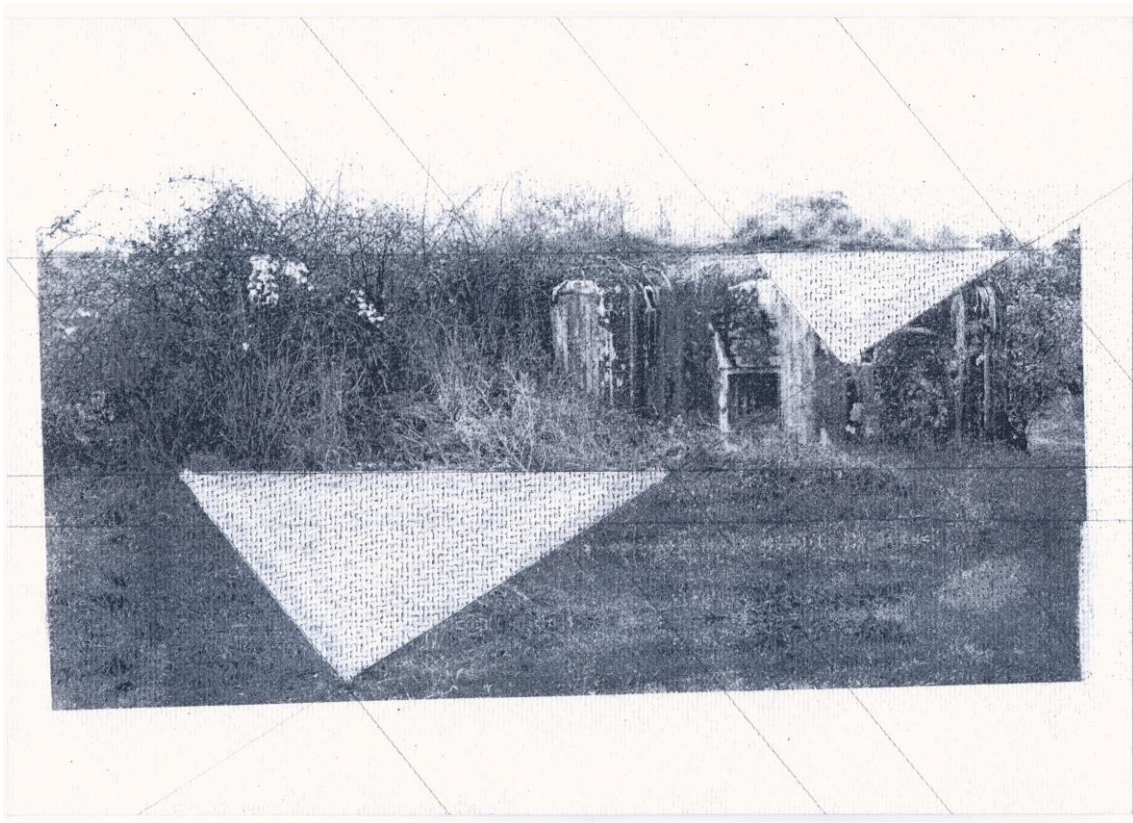
Bunker Erasing, digitální tisk na papíře + pryž, 210x297, akt, 2017



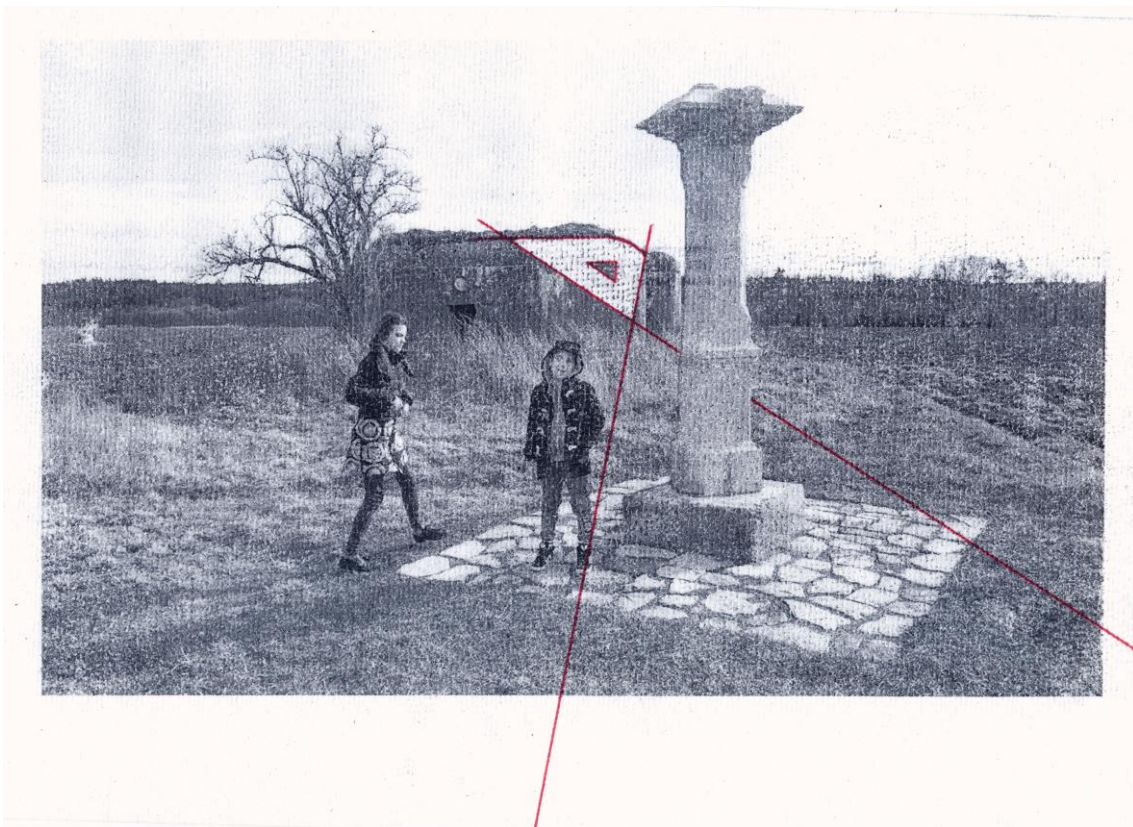
Bunker Cut, digitální tisk na papíře + pryž, 210x297, grafická studie, 2017



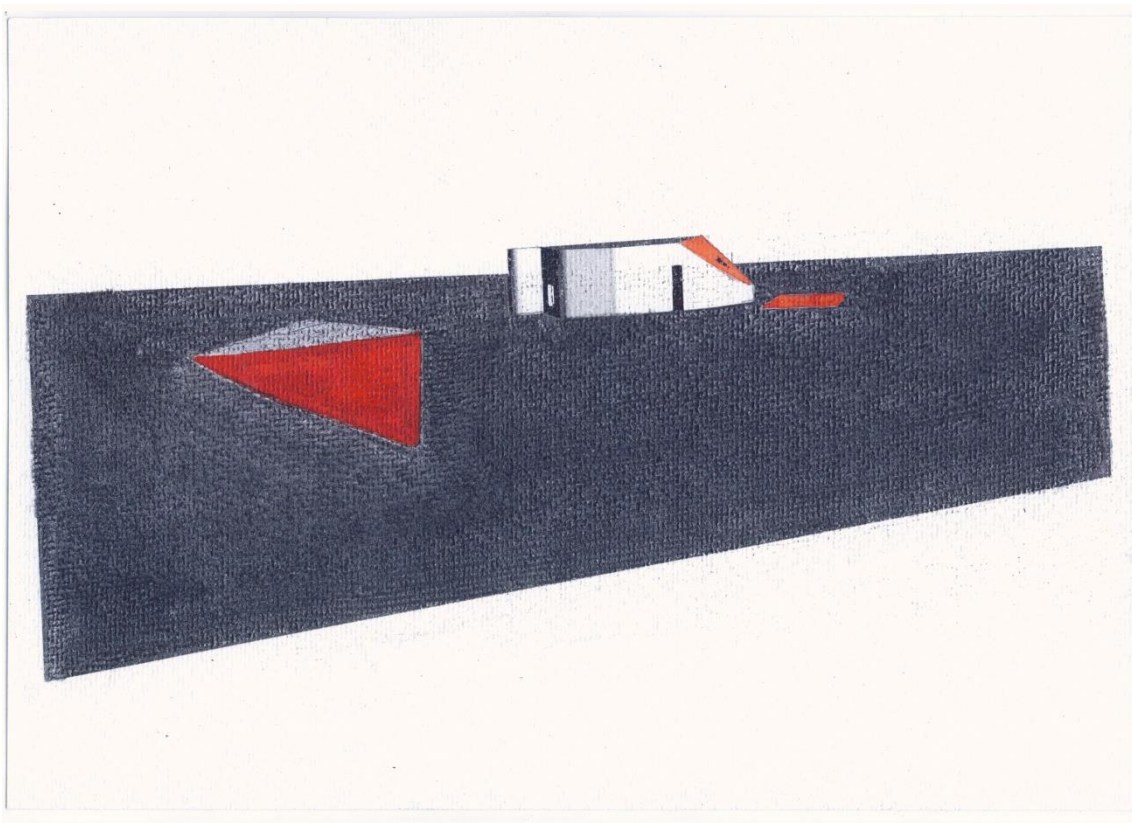
Bunker Cut, digitální tisk na papíře + pryž, 210x297, grafická studie, 2017



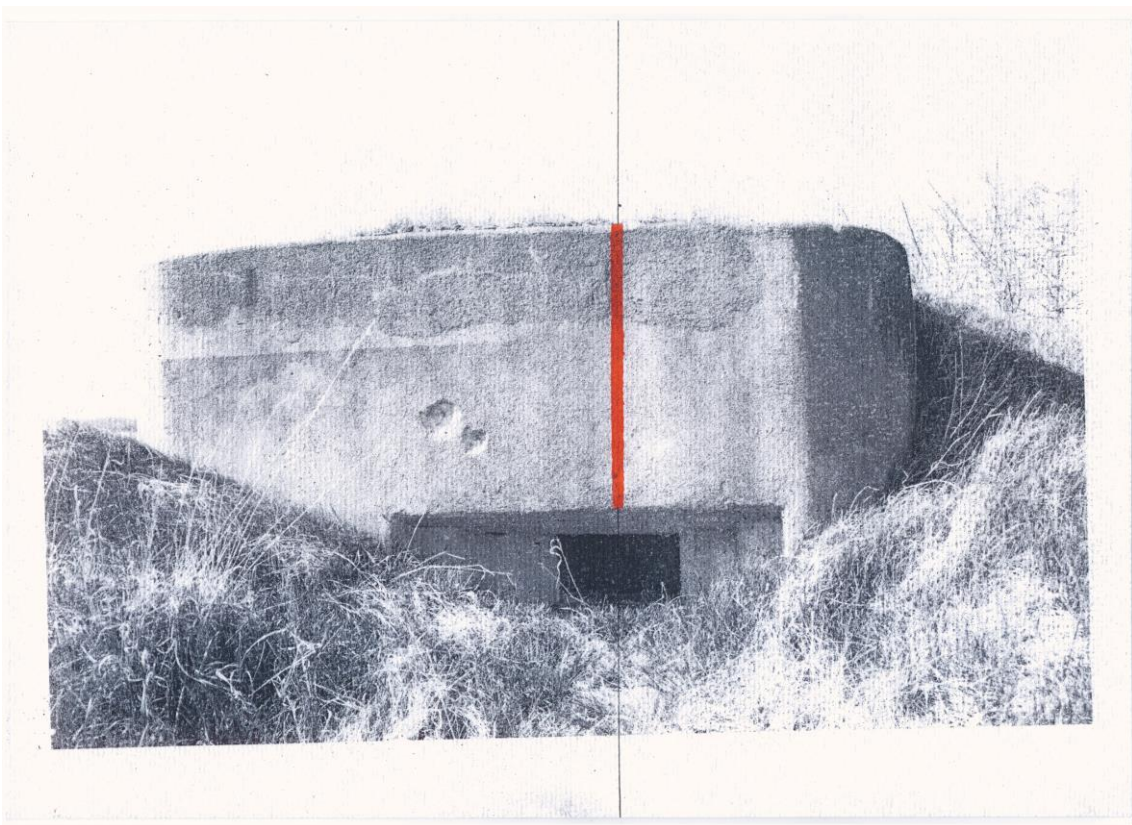
Bunker Cut, digitální tisk na papíře + pryž, 210x297, grafická studie, 2017



Bunker Cut, digitální tisk na papíře + pryž + inkoust, 210x297, grafická studie, 2017



Bunker Cut, digitální tisk na papíře + pryž + akvarel, 210x297, grafická studie, 2017



Bunker Hand Cut, digitální tisk na papíře + akvarel, 210x297, grafická studie, 2017



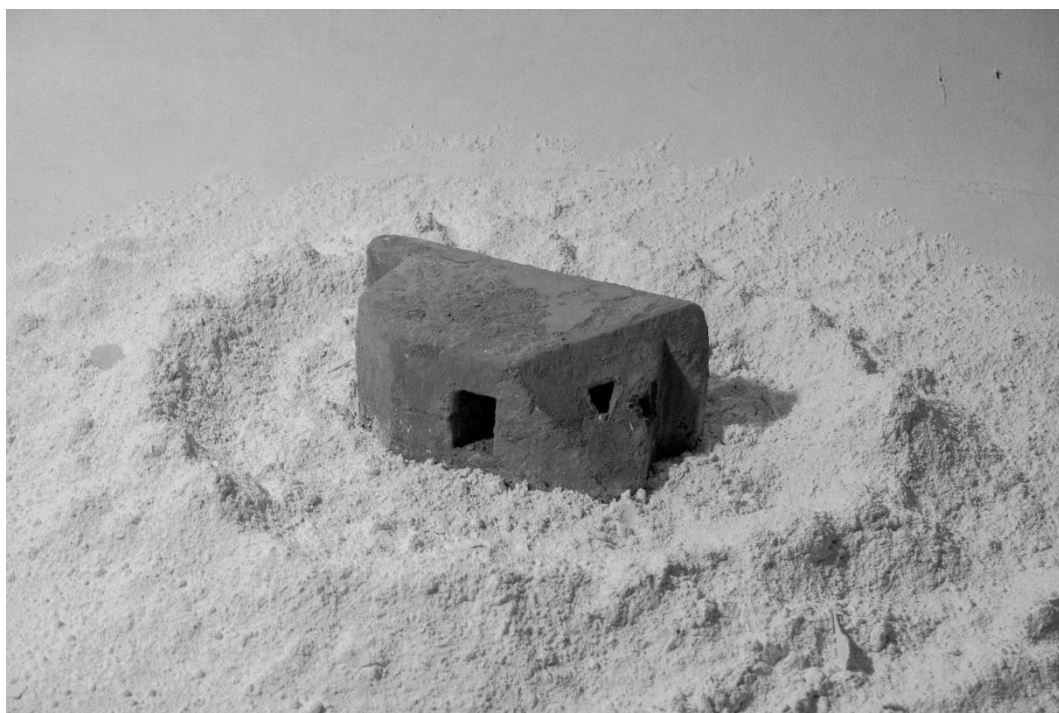
Bunker Cut, fotografie, 420x594, trojrozměrná studie, 2017



Bunker Cut, fotografie, 420x594, trojrozměrná studie, 2017



Bunker Cut, fotografie, 420x594, trojrozměrná studie, 2017



Bunker Cut, fotografie, 420x594, trojrozměrná studie, 2017



Bunker Cut, fotografie, 420x594, trojrozměrná studie, 2017



Bunker Cut, fotografie, 420x594, trojrozměrná studie, 2017

BUNKER KUNST

Bunker Kunst: experimentální a co-workingová platforma

Zkoumá potenciál a současnou roli formálních hranic, postarmádní krajiny a československého opevnění vybudovaného před druhou světovou válkou. Snahou je resuscitace poválečných oblastí, ve kterých se v hlavních rolích představuje více než deset tisíc betonových bunkrů. Tato monumentální mementa své doby se postupně proměňují ve svobodné ostrovy, v ohniska rekultivace vykořeněného pohraniční. Smrtící hraniční linie se nyní stává svobodným prostorem.

Jedná se o sérii teoretických, ateliérových a site-specific projektů a happeningů. Doposud byla vystavena v Technickém muzeu v Brně s doprovodnou přednáškou v rámci Noci vědců 2016 a na několika skupinových uměleckých výstavách. Paralelně bylo v kulturním magazínu Underground publikováno několik tématických. Projektu se doposud zúčastnilo více než 40 dobrovolníků, studentů a odborníků.

Završením projektu je autorská anglicko-česká publikace Bunker Kunst o nákladu 100ks obsahující teoretickou a projektovou část, dokumentující dvouletý proces a jeho výstupy.

MANIFEST

Manifest resuscitace post-armádní krajiny

Jsme generací obdařenou historickým privilegiem svobody, demokracie a světoobčanství. Formální geografické hranice jsou dnes dysfunkční. Zdědili jsme krajinné i mentální jizvy – desetitisíce válečných monumentů rozesetých po vykořeněné krajině. Svou konzervační schopností se staly němým muzeem autoritářské agrese a strachu. V současnosti jsou evidovány jako nepotřebný majetek Armády ČR a jsou postupně rozprodávány.

Postarmádní krajina v některých případech představuje rozlehlý kontinentální brownfield. Díky svobodě, technologické a virtuální revoluci jsme schopni toto prostředí vyvést z kómatu a započít její resuscitaci.

Na základě myšlení poválečných amerických umělců Land Artu a evropských revolučních architektonicko-uměleckých skupin 60. a 70. let vzniká experimentální a kolaborativní platforma Bunker Kunst. Ta iniciuje metamorfózu původně smrtícího prostoru ve svobodné prostředí.

Vzniká mezinárodní komunita, která svými gesty dává impulz k rekontextualizaci post-armádních krajin.

At' žije svoboda!

BUNKER ARCHEOLOGY

Bunker Cut

Předmětem diplomové práce je ústřední kapitola projektu Bunker Kunst – Bunker Cut.

Jde o fyzický akt architektonického řezu bunkrem odhalující koncepci, technologii a tělesnost československého lehkého opevnění vz.37, typ A-160, ŘOP 1263 ve Vratěnině.

Toto nesmazatelné gesto vede k deaktivaci válečného poslání bunkru a povyšuje tuto utilitární monolitickou jednotku na sochařský - environmentální objekt. Šikmým řezem dochází k otevření nedobytné struktury a fyzického propojení interiéru a exteriéru.

Důležitým momentem je vpuštění denního světla dovnitř betonového úkrytu a vizuální spojení s opodál stojícími Božími muky. Silným tématem projektu je také konfrontace bunkr – tělo a bunkr – stroj.

V opozici k technicko-historickým a muzeálním přístupům, týkajících se československého opevnění, se tento projekt ubírá experimentálním směrem, který otvírá otázku poválečného dědictví ve vztahu k současným a budoucím generacím.

Odřezek je následně připraven pro budoucí transport, kde se věčný stabil stává mobilem.

Projekt navazuje na práce Michaela Heizera (*Nine Nevada Depressions*, 1968), Gordona Matta-Clarka (*Splitting*, 1974), Paula Virilia (*Bunker Archeology*, 1975) a Magdaleny Jetelové (*Atlantic wall*, 1995).

Výsledkem je interiérová expozice zachycující akci prostřednictvím videodokumentace, doplněnou souborem velkoformátových tisků na plátně a dílčími artefakty. Projekt bude doprovázen souhrnou publikací Bunker Kunst.

KONTEXTUALIZACE DÍLA

1. Krajina

1.1 Země jako kosmická loď

Na samém počátku existoval celek, který se svou energií roztříštil na nespočet samostatných těles uspořádaných do složitých kosmických systémů. Jedním z těchto ostrovů¹ je také naše planeta Země.

Díky své ideální vzdálenosti od naší mateřské lodi Slunce zde, podle Richarda Buckminstera Fullera, vzniká kosmická loď Země², na jejíž palubě se nalézají téměř 6 miliard lidí. Ta svým dokonalým navržení poskytuje, díky svému ochrannému pásu, životodárné klima. Toto doslova mechanické vozidlo funguje na základě regeneračního a symbiotického mechanismu.

¹ Ostrov – ekosystém výrazně odlišný od svého přilehlého okolí. Obsahuje vlastní klima, pravidla i rytmus – klimatron. Jde o izolovaný prostor závislý na importu z vnějšího prostředí.

² Richard Buckminster FULLER, *Operating manual for spaceship Earth*, Carbondale: Southern Illinois University Press 1969.

1.2 Krajina jako kontinuální prostor

Povrch Země původně poskytoval volnou, nekonečnou a kontinuální krajinu. Ta se na základě geologických sil začala postupně drolit. Důsledkem je rozklad celistvé suchozemské plochy, superkontinentu Pangea na celoplanetární souostrovní nejrůznějších měřítek. Dalšími vnitrozemskými procesy se na povrchu planety utváří geografické hranice, které tvoří provázanou síť ekosystémů. Tak vznikly jednotlivé kontinenty s odlišnými podmínkami a tudíž i s odlišným a nezávislým vývojem.

1.3 Teritorium

Po naturálním rozkladu následovalo další a podrobnější dělení, iniciované živými organismy. Postupně vznikala první teritoria, která si začínají jednotlivci anebo společenstva kontrolovat a chránit. Teritoria jsou ohraničená území, jež se vymezují od okolního prostředí a těch druhých.

1.4 Linie

Vymezení se od svého okolí a vytvoření autonomní atmosféry je také výraznou a přirozenou vlastností člověka. Oproti přírodním systémům, vyznačujícím se vzájemným prorůstáním, si lidský druh vytyčuje hranice naprosto striktní. K tomuto účelu využívá limitu³. Linie se svým následným zhmotněním stává zdí. Tento jev se primárně projevuje při zacházení s krajinou a zrcadlí se přímo v podstatě architektury. Působením člověka se organicky formovaná krajina a prostředí trhají na kusy. Formálními zásahy dochází k reorganizaci geografických hranic a tříští se v rozdrobenou geometrickou síť. Vzájemná komunikace probíhá v režii politického ústrojí. Při překročení hranic může jít o život.

2. Krajina a rituál války

2.1 Hranice

Hraniční čára je místo, kde se koncentrují ofenzivní i defenzivní síly sousedních prostředí. Politické hranice jsou dynamickým nástrojem kontroly daného území. Jsou formovány autoritářskou mocí a topografií prostředí. Jelikož je potřebou každého organismu přežití a expanze, formují se v těchto místech počátky konfliktů.

2.2 Bojiště

Válečná oblast je vždy místem akce, dějištěm duelu a boje, který s sebou nese téma odvahy, strachu, nedobrovolnosti a smrti. Bojiště vzniká ještě před samotným válečným konfliktem, a to koncentrovanou přípravou již v období míru. Práce s krajinou se zde projevuje geomorfním uvažováním, jež se promítá ve vlastní strategické a taktické infrastrukturu. Krajina zde vyjadřuje prostorový plán pro vzájemnou komunikaci a destrukci.⁴ Největším úkolem vojenského plánování byla odjakživa redukce překážek a vzdáleností. Nejdůležitějším faktorem ve formování válečného prostoru je totiž rychlost – především rychlost komunikace, transportu a

³ Limita – mez, ke které se proměnná veličina nekonečně přibližuje, ale nikdy ji nepřekročí.

⁴ Paul VIRILIO, *Bunker archeology*, New York: Princeton Architectural Press 2009, s. 18.

dynamika smrtících projektilů. Válečné území představuje jakýsi filtr vůči expandující agresí. Je utvářeno formálními zásahy do krajiny, a to zejména prostřednictvím map. Ústřední roli mapování v moderní a postmoderní epoše sehrává precizní letecké snímkování.⁵

Politika a ekonomika války vytrhává kusy krajiny ze své kontinuity a transformuje je na vnitrozemské ostrovy obehnané pevnostmi. Opevnění, jakožto vojenský instrument, obsahuje funkční a provázané architektonické prvky, jednotky v utajované lineární konfiguraci. Lze je ovšem vybudovat a následně také ovládat pouze při aktivní a podmíněné participaci obyvatel.

Naprostá změna způsobu boje, oproti 2. světové válce, přichází ve druhé polovině 20. století spolu s globální hrozbou nukleární a biologické války, kde se bitevním polem posilují politické hranice a ruší hranice geografické. Bojištěm se tak stává téměř celá planeta Země. V současnosti se mocenské souboje odehrávají prostřednictvím digitálních a virtuálních médií, útočících na ekonomické, společenské a psychologické pudy.

2.3 Opevnění

Extrémní formou hraniční linie je její hmotné potvrzení. Tou je v *protoarchitektonickém smyslu*⁶ zeď, v měřítku krajiny opevnění. Na základě velkých vzdáleností v krajině jde o racionální strukturu odolných bodů, které nepřetržitě kontrolují prostor přilehlých území. Posláním této architektury je defenzivní činnost s mocí zabíjet.

V krajině se tak vytváří nepropustná oblast, která brání nepříteli proniknout. *Limes Romanus*⁷ byla první pevninskou fyzickou hranicí Římské říše tam, kde nebyla určena řekou nebo pobřežím. Tento princip představuje prostřednictvím *všesměrného skenování*⁸ teritoriální reprezentaci. Místo napětí, původně civilní krajina, však postupně zmutovalo ve vojenský prostor - prostředí doslova škodlivé pro člověka.

2.4 Bunkr

Moderní bunkr je absolutní architekturou. Tento monolitický úkryt je definován svou polohou a orientací. Strategicky vytváří obvodovou linii, tvořenou racionální sítí objektů v krajině. Velice snadno můžeme najít silné spojitosti s primitivní pravěkou architekturou. Prvním lidským příbytkem byla jeskyně, přírodní monolit, který svou nezměrnou tloušťkou stěn objímá prostor plný tmy. Jediným světelným bodem je její vstup. Ten svou oslnivostí funguje jako účinný element kontrolování svého okolí směrem zevnitř ven. Megalitická architektura se vyznačuje principy spirituality a věčnosti. Důkazem jsou také desítky kilometrů dlouhé menhirové linie, jež vytyčují určité území nebo trasu.

Díky nejvyspělejšími technologiím, kterými vždy armáda disponuje, a jejím aplikacím pro válečné účely vznikl doslova stroj na přežití. Homogenní obal v sobě uzavírá prostor bezpečí, konstantního klimatu a tmy. Tato architektura neobsahuje

⁵ Formální landart – odcizená práce a zacházení s krajinou bez fyzické přítomnosti projektanta.

⁶ Petr REZEK, *Architektonika a protoarchitektura*, Praha: Ztichlá klika 2009.

⁷ Limes – latinsky cesta, později hranice.

⁸ Paul VIRILIO, *Bunker archeology*, New York: Princeton Architectural Press 2009, s. 17.

žádné příznaky identity ani estetiky. Architektonická forma bunkrů je modelována okolními geografickými vlivy. Typickými znaky jsou zesílené stěny směrem k nepříteli a orientace střel pro smrtící křížovou palbu – jejich osa definuje faktickou politickou hranici. Aerodynamický tvar betonového krunýře svými zaoblenými hranami snižuje míru poškození střelnými zbraněmi. Snahou bylo co nejefektivnější maskování v terénu – neviditelnost. Kamufláž se objevuje ve formě maskovacích sítí a nátěrů. Zeminou obklopená betonová krusta v sobě uchovává svou vlastní atmosféru. Pomocí důmyslné vzduchotechniky, vnitřního ventilátoru generujícímu přetlak, v sobě ve chvíli souboje produkuje životodárný vzduch pro svou osádku. Můžeme tedy říci, že bunkr je tlustostěnou bublinou, ochraňující svůj vnitřní prostor před vnějším nebezpečím. Jde o „*předimenzované stavby, které na jednu stranu představují a vykonávají moc, na druhou stranu nejsou schopné nabídnout budoucí možnosti využití. To vše dokonce ještě dříve, než byla dokončena jejich výstavba.*“⁹ Jsou tedy pouze dočasné.

2.5 Československé opevnění

Technicko-historických spisů mapujících československé opevnění je s neskutečnou precizností publikováno a nadále aktualizováno mnoho.¹⁰ Kolektiv autorů Tomáš Svoboda, Jan Lakosil a Ladislav Čermák ve svém průvodci odhalují fenomén československé obranné linie takto:

„Výstavba opevnění v ČSR v meziválečném období byla reakcí na nepříznivou mezinárodní situaci, kterou vyvolával především bouřlivý vývoj událostí v Německu. To se totiž za přihlížení celého světa nejen připravovalo na válku, ale později ji také za tichého souhlasu evropských mocností rozpoutalo. Je třeba připomenout, že výstavba opevnění nebyla tehdy zase až takovou zvláštností. Vznik opevnění u nás jen navazoval na podobnou činnost snad všech evropských států. Výstavba opevnění byla „módní“ záležitostí a těšila se všeobecné důvěře.

Páteří československého obranného systému byla linie opevnění složená jak z těžkého, tak i lehkého opevnění. U opevnění těžkého převládala technická dokonalost konstrukce železobetonových objektů za použití nejlepších zbraní. U opevnění lehkého hrála hlavní roli především kvantita. Univerzálnost použití v kterémkoliv terénu dovolovala opevnit dostatečným počtem objektů jakýkoliv terénní profil krajiny a zajistit tak potřebné postřelování daného prostoru lehkými a těžkými kulomety. Za pomoci nekonečných pásů protitankových a protipěchotních překážek se mělo stát naše opevnění pevnou hrází proti nepřátelské agresi. Systém bočních paleb umožňoval bezpečnost hranice a nepřerušeni celistvosti palebné přehrady i při vyřazení několika sousedních objektů.

Těžké a lehké opevnění se lišilo nejen po stavební stránce, ale především svým určením. Lehké opevnění mělo stížit postup nepřítele a usnadnit obranu jednotkám

⁹ Juan VALENTINI, „Ruiny“, *Atlas transformace*.

www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace (cit.1.3.2017).

¹⁰ Online databáze československých bunkrů:

www.mapa.opevneni.cz

www.bunkry.cz

www.ropiky.net

polní armády v případném ústupovém boji. Konstrukce lehkých objektů byla jednoduchá a nepočítala s týlovými prostory, potřebnými pro delší boj.

První objekty lehkého opevnění se začaly stavět v průběhu roku 1936. Jednoduché pevnůstky dostaly v poválečných letech označení podle roku zavedení – LO vz.36. Počátkem roku 1937 byl schválen nový typ lehkého opevnění - LO vz.37, který následně zcela vytlačil pevnůstky staršího typu.

Historie ale byla neúprosná a neumožnila nám hrdě se postavit se zbraní v ruce tehdejšímu nepříteli.“¹¹

2.6 Post-armádní krajina

Spolu s poválečnou érou vzniká fenomén *post-armádní krajiny*. Tou je poznamenaná vykořeněná krajina s přetrhanými vztahy. Byla znásilněna nesmazatelnými betonovými mementy reflektujícími obraz naší civilizace. Svou monumentálností jsou stejně dobře vypovídající jako nesmrtelná architektura starověku. Ovšem s tím rozdílem, že nemluvíme o odkazu duchovním, nýbrž o pozůstatku ideologie autoritářství a násilí.

Poválečná krajina si s sebou nese určitou paranoii¹². V pohraničních oblastech tak stále existuje hmotné historické vymezení autoritářskou hranicí, která v krajině současnosti ztratila smysl. Dnes se z těchto monumentů a strategických bodů své doby staly ruiny – „pozůstatky ztraceného, zaniklého díla, jehož obraz se však neustále vrací, doprovázen jistou nostalgií po minulosti, jako přemožená mrtvola připomínající určitou dobu.“¹³ Svetlana Boym definuje pojem nostalgie jako „pocit ztráty a dislokace, a taky jako milostný vztah s vlastní představivostí a touhou. Jedná se o kolektivní mytologii.“¹⁴ Dále poukazuje na „reflexivní nostalgii, která ochraňuje roztroušené fragmenty paměti a temporalizuje prostor. Může být ironická a humorná. Odhaluje, že touha a kritické myšlení nejsou navzájem protikladné, stejně jako afektivní vzpomínky člověku nebrání v soucitu, ve schopnosti soudit nebo kriticky uvažovat a rozvíjet.“¹⁵

Podle Valentiniho je jedním z nejkonkrétnějších každodenních účinků zřícené architektury a obecně urbanismu „zneticlivění, které vyvolává v těch, kteří v ní bydlí.“¹⁶

Poválečné generace pocítují potřebu vyrovnat se s touto minulostí. S tím je také spojena „silná ruinofilie, okouzlení z ruin, které překračuje i postmodernu. Ruiny se

¹¹ Tomáš SVOBODA, Jan LAKOSIL a Ladislav ČERMÁK, *Velká kniha o malých bunkrech: československé lehké opevnění 1936-1938*, Praha: Mladá fronta 2011, s. 8-9.

¹² Paranoia – duševní porucha, vyznačující se bludy a chorobnými představami o vlastním ohrožení. Přehnané a nedoložené obavy o vlastní bezpečnost, někdy spojené s konspiračními teoriemi.

¹³ Cristián Gómez MOYA, „Ruiny“, *Atlas transformace*
www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace (cit.1.3.2017).

¹⁴ Svetlana BOYM „Nostalgie“, *Atlas transformace*
www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace (cit.1.3.2017).

¹⁵ Svetlana BOYM „Nostalgie“, *Atlas transformace*
www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace (cit.1.3.2017).

¹⁶ Juan VALENTINI, „Ruiny“, *Atlas transformace*
www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace (cit.1.3.2017).

jeví jako ohrožený druh, jako ztělesnění moderních paradoxů, poskytující silný potenciál. Okouzlení ruinami ovšem není pouze intelektuální, ale i tělesné a smyslové.“¹⁷ Silným momentem, spjatým s tímto fenoménem je paměť místa, jež je provázána se společenskou kolektivní pamětí.

3. Krajina a rituál umění

3.1 Nová archeologie

Téma znovunalezení kořenů a vztahů s vlastní krajinou iniciují američtí pováleční umělci Land Artu. Toto fascinující hnutí vzniklo na základech „*Nové archeologie*“¹⁸. Důležitou postavou určující vývoj moderní archeologie byl bezesporu Robert Heizer, profesor na University of California v Berkley. Ten se velkou měrou zasadil o zavedení technologických inovací a teorií v praxi s důrazem na mezioborovou spolupráci. Po 2. světové válce, v období studené války a války v Koreji odstartovala technologická a digitální revoluce, generovaná především vojenským průmyslem. Posun perspektivy vnímání světa přineslo letecké snímkování, které odhalilo nové prostorové vazby sahající až do kosmických vzdáleností. Dynamickou proměnou prošla také těžká technika, umožňující velkorysé zásahy. Za akceleraci celého vývoje je odpovědná nová a bleskurychlá virtuální komunikace umožňující práci s jakýmkoli místem na světě.

3.2 Vznik Land Artu

Postupně se však, paralelně s *euforií pokroku*, začal rozlévat strach z drasticky nastupujícího vývoje nebezpečných a nehumánních technologií studené války, které se rodily v režii vojenského průmyslu – „*nukleární ohrožení a následná post-nukleární krajina by znamenala konec naší civilizace.*“¹⁹ To se projevovalo v sociální nespokojenosti a následně vyústilo v protikulturní umělecké hnutí Land Artu, jež usilovalo o alternativu k moderní, technicistní společnosti a plýtvající kultuře nadbytku. *Ve výsledku jde o technologický a kolaborativní přístup, který vedl k tvorbě monumentálních zemních prací – earthworks, které se snažily o principiální zacházení s krajinou a navrácení se k ní.*²⁰ Důraz byl kladen také na institucionální kritiku a kritiku komodifikace umění. Tyto umělecké projekty poukazovaly na marnost lidské činnosti v porovnání s přírodními silami. Významným tvůrčím nástrojem byl akt *redukce, dislokace a transformace*. V neposlední řadě je třeba zmínit také téma *pomíjivosti a destrukce*.

¹⁷ Svetlana BOYM, „*Ruino-filia: Lásky k ruinám*“, *Atlas transformace* www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace (cit.1.3.2017).

¹⁸ Robert J. KETT, „Monumentality as method: Archaeology and Land Art in the Cold War“, *Representation 130*, Berkley: University of California Press 2015, s. 119–151.

¹⁹ Robert J. KETT, „Monumentality as method: Archaeology and Land Art in the Cold War“, *Representation 130*, Berkley: University of California Press, 2015, s. 138.

²⁰ Robert J. KETT, „Monumentality as method: Archaeology and Land Art in the Cold War“, *Representation 130*, University of California Press, 2015, s. 134.

Ondřej Navrátil v katalogu *Resuscitace a amputace* podotýká, že „umělecké intervence do krajiny jsou stejně staré jako umění samo a byly iniciovány z estetických, spirituálních, mocenských, ekonomických a dalších příčin. Především od 60. let minulého století začíná posilovat i další motivace – uvědomění si nesouladu mezi jednáním člověka a zdravím přírody, krajiny a jeho vlastním. Umělci přijímají také roli hospodářů, léčitelů, aktivistů a environmentalistů – iniciátorů a realizátorů nápravných procesů v konkrétní krajině a místě.“²¹

3.3 Principy Land Artu

Počátkem druhé poloviny 20. století vzniká seskupení umělců, teoretiků, kurátorů a mecenášů, které opouští galerijní instituce a vytváří díla monumentálních měřítek ve volné krajině. Díky rozlehlým a neosídleným místům, jako jsou pouště, prerie a kaňony, se staly kolébkou Land Artu právě Spojené státy americké. Šlo o únik z velkoměst do přírody bez výskytu člověka.

„Tvorba těchto umělců navazuje na dětský, fyzický vztah se světem, který tento přirozený pud – přístup k tvorbě – dále velkoryse a sofistikovaně rozvíjí. V podstatě je to vše o vzájemném propojování a ekologickém myšlení. Land Art vychází z konceptualismu a minimalismu, ve své době aktuálního uměleckého trendu. Na rozdíl od něj se ovšem odvrací od autonomie uměleckého díla a výrazně se přiklání k tvůrčímu uměleckému procesu a přírodním principům. Takzvané „kontextuální myšlení“ se obrací na důležitost lokace uměleckého díla, jeho materiální souvislosti, časoprostoru a divákovy vlastní fenomenologické zkušenosti. Land Art je spojení technologie, informací a historie.“²²

Za materiál považovali samotnou planetu Zemi. Tato změna perspektivy a vnímání Země jako objektu, který lze tvarovat, umožnily první letecké záběry a snímky z kosmických družic.

Land Artistům se svého času dostalo velkého obdivu také v Evropě, a to především v německém Düsseldorfu a švýcarském Bernu. Jelikož v evropské krajině nebylo možné tyto „earthworks“ realizovat v měřítku jedna ku jedné, dostali příležitost vystavovat v tamních renomovaných galeriích. Zde, pro evropské publikum, představili koncentrovaná gesta, vyjadřující ideje jejich nového umělecké směřování.

Richard Smithson se představil svými postminimalistickými „Nonsites“ instalacemi, které v sobě obsahovaly sochu i místo zároveň. Vytržením ze svého kontextu fungovaly také jako dokumentace sebe sama. Michael Heizer odhaloval krajinu demolicí asfaltové vozovky před muzeem umění a velmi vypovídajícím aktem popisujícím principy Land Artu ilustroval ve svém konceptuálním díle „When attitudes become form, 1969“ Lawrence Weiner. Ten, odstraňováním omítky ze stěny galerie, poukazuje na důležitost nesené myšlenky oproti vlastní autonomii fyzického díla. Představuje tak redukci jako hlavní princip práce s krajinou.

Harald Szeemann, švýcarský kurátor „Live In Your Head: When Attitudes Become A Form, Kunsthalle Bern, 1969“, shrnul Land Art jako „umělecký směr, v němž šlo o výslednou formu, ale nesený obsah, který vycházel ze svobody práce s prostorem, kde se klíčovým stává znovunalezení vztahu, respektu a potenciálu spjatým s naší celosvětovou krajinou.“²³

²¹ Ondřej NAVRÁTIL, *Resuscitace a amputace*, Brno: OFF/FORMAT 2016.

²² James CRUMP, *Troublemakers: The Story of Land Art*, video, 82 min, 2015.

²³ James CRUMP, *Troublemakers: The Story of Land Art*, video, 82 min, 2015.

Michael Heizer si ve své umělecké praxi osvojil technicko-vědecké metody *Nové archeologie* prosazované svým otcem a propojil je se sochařstvím. Postupně dospěl ke konceptu „*negative sculptures*“²⁴, jež prvně aplikoval ve svém kultovním díle *Nine Nevada Depressions*, 1968. Jedná se o sérii devíti projektů v oblastech vyschlých jezer nevadské pouště, ve kterých začal pracovat s řezy přímo do povrchu Země.

Následně tento koncept dovedl do ještě velkorysejší formy monumentálním projektem „*Double Negative*, 1969–1970“. Ten obsahuje dvoudílný, devět metrů hluboký a třicet metrů dlouhý, výsek napříč propastí utvořené skalním masivem opět v lokalitě nevadské pouště. Hlavními atributy jsou *prostor*, *měřítka*, *vzduch* a *stín*. Nejedná se samozřejmě o odosobněné dílo, ale o přímý fyzický prožitek, při kterém se člověk ocitá uvnitř uměleckého díla, jež připomíná atmosféru starověkých monumentů.

Ve stejné době vytváří Walter De Maria svá minimalisticky laděná konceptuální díla. Podstatou jeho prací je „*efemérnost spojená s časem a pamětí, provokující divákovo vnímání vlastní reality. Stávají se živými uměleckými díly, odhalující významovou pluralitu v závislosti s jejich vizuální proměnou v čase.*“²⁵

V Evropě, kvůli nedostatku volného a svobodného prostředí, v době neustálé kontroly a potlačování veřejného dění, také vznikají *neoficiální* intervence do veřejného prostoru. Ty však s sebou nesou veřejnou politickou kritiku a s ní spojený existenční risk. Nejvýraznější osobností tehdejšího „východního bloku“ je nekompromisní česká umělkyně Magdalena Jetelová. Ta v nelehké době podávala svými exteriérovými projekty silné výpovědi o své době a s neutuchající energií v nich, nyní však v celosvětovém měřítku, pokračuje dodnes.

Principy Land Artu vsazuje do přímé souvislosti s architekturou Gordon Matta Clark. Ten v 70. letech přichází se svou „*anarchitekturou*“, ve které pracuje s budovami jako se sochou. Vybírá si především objekty v marginalizovaných čtvrtích určených k demolici a vytváří prostorové řezy a otvory, které odhalují celospolečenskou situaci a samotnou architekturu ve své tělesnosti. Neustále zdůrazňuje fakt, že prostor a jeho vnímání je utvářen pohybem diváka v čase.

²⁴ Metafyzické pojetí sochařské tvorby a její přetvoření ve smyslu redefinice fyzikálních vlastností. Pozitiv = fyzické, negativ = absence.

²⁵ Gilles A. TIBERGHIE, *Land Art*, London: Art Data 1995.